

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

78. Z.

W E G L E I T U N G E N

des Kunstgewerbemuseums
der Stadt Zürich

13

AUSSTELLUNG
«DIE LITHOGRAPHIE»

10. Juni bis 23. Juli 1916



5. III. 1953.



PROGRAMM DER AUSSTELLUNG

A.

Die technischen Mittel der Lithographie

B.

Die Inkunabeln der Lithographie

C.

Die Künstler-Lithographie (historische Entwicklung)

D.

Die Lithographie im Dienste des zeitgenössischen Gewerbes

1. Plakate

2. Briefköpfe, Katalogtitel, Etiketten,
Reklamemarken usw.

Die historische Abteilung der Ausstellung könnte in verdankenswerter Weise durch Lithographien aus dem Besitz der öffentlichen Kunstsammlung Basel, durch Blätter aus der Sammlung des Schweizerischen Lithographenbundes (Sektion Zürich) und durch einige Lithographien aus den Privatsammlungen der Herren Friedrich Walther und P. Susmann in Zürich bereichert werden.



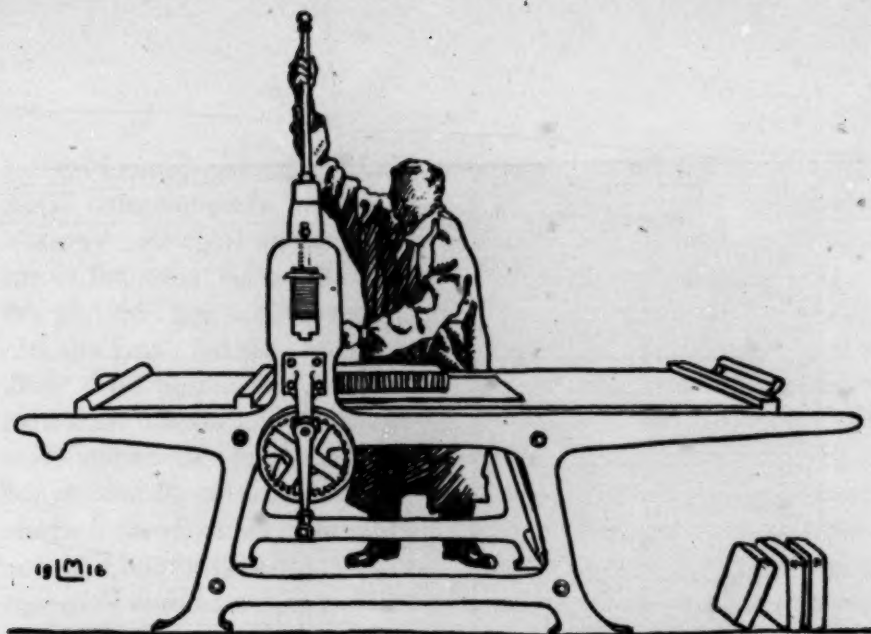
Das Plakat der Ausstellung, das Innenplakat und die Zierstücke zum Text dieser Wegleitung wurden entworfen von A. Aepli, P. Imhof und Max Linck; sämtliche sind Schüler der graphischen Fachklasse der Gewerbeschule Zürich, kunstgewerbliche Abteilung (E. Württemberg).



Die Handpressé in der Ausstellung wurde von der Firma Polygraphisches Institut A.-G. Zürich, in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.



Die Wegleitung wurde gesetzt und zusammengestellt in der Klasse für Schriftsatz (J. Kohlmann) und der Druck erfolgte durch die Klasse für Buchdruck (A. Schneider) der Gewerbeschule Zürich, kunstgewerbliche Abteilung.



DIE LITHOGRAPHIE

Hochdruck und Tiefdruck hatten schon eine vierhundertjährige Geschichte hinter sich, als der Flachdruck auftrat. Was wir über den Ursprung des Holzschnittes und des Kupferstiches wissen, ist nicht viel mehr als Legende; ganz anders bei der Lithographie, da liegen die Anfänge (1798) klar zu Tage: Ein mittelloser Student der Rechte, zeitweise auch Schauspieler, Alois Senefelder (1771-1834), gebürtig aus Prag, kam auf die Idee, seine gedichteten Stücke behufs Publikation selber zu drucken. Bei seinen unzähligen Versuchen auf Metall-, Kehlheimer- und Solnhofenplatte machte er die merkwürdige Erfindung, die wir unter dem Namen «Anastatischer Druck» kennen, und die heute noch da und dort zur Vervielfältigung alter Schwarz-Weiß-Drucke Verwendung findet. In seiner Selbstbiographie, die er dem «huldvollen Beför-

derer dieses Werkes und der gesamten Lithographie, Seiner Majestät Maximilian Joseph, König von Bayern, seinem allergnädigsten König und Herrn» widmet, beschreibt er unter anderem folgenden Versuch:

«Ich nahm einen reingeschliffenen Stein, bezeichnete ihn mit einem Stückchen Seife, goß dünnes Gummiwasser darüber und überfuhr ihn mit einem in Oehlfarbe getauchten Schwamm. Alle mit dem Fette bezeichneten Stellen wurden sogleich schwarz, das übrige blieb weiß. Ich konnte den Stein abdrucken, so oft ich wollte; allemal nach dem Abdruck wieder benezt, und wieder mit dem (farb) Schwamm überfahren, gab gleiche Resultate.» Aus diesem Versuche wird einem sofort das Charakteristische der Lithographie klar: Nässe (speziell schleimige Nässe, wie sie uns im Gummiwasser entgegentritt) und Fett stoßen sich gegenseitig ab. Träger dieses einfachen, chemischen Vorgangs ist ein kohlenaurer Kalkstein, wie man ihn in geeigneter Qualität bisher nirgends besser als in Solnhofen (Bayern) gefunden hat. Er hat eine feine, überaus gleichmäßige Struktur und kommt in verschiedenen Härten (d. h. Dichtigkeiten der Struktur) vor. Als Fettsubstanz kommen in Frage: die «Fett-Tusche» und die «Fett-Kreide», die sich hauptsächlich aus Wachs und Marseillanerseife unter verhältnismäßig geringen Harz- und Rußzusätzen zusammensetzen. Zum Unterschied des mechanischen Druckes bei Holzschnitt und Kupferstich nannte der Erfinder seine neue Druckart «chemischer Druck».

Senefelder gab sich keineswegs zufrieden mit der Feststellung eines Druckprinzipes, dem aber eine praktische Verwertung versagt sein sollte. Er ging sofort darauf aus, seine Erfindung geschäftlich zu verwerten. Das Wichtigste, das ihm jetzt mangelte, war eine Presse. In absehbarer Zeit konstruierte er seine «Stangenpresse» und arbeitete in rascher Folge alle möglichen Techniken aus. Neben der zuerst erfundenen «Fett-Tinte»



Gewerbeschule der Stadt Zürich - Kunstgewerbliche Abteilung

**Klasse für Lithographie (landschaftliches Zeichnen), Lehrer: E. Schlatter
Gezeichnet und auf Stein übertragen vom Schüler A. Schmid**

fabrizierte er die «Fett-Kreide». Dieses heute in erster Linie verwendete Material verleiht der Lithographie ihr besonderes, sie von den Verfahren des Hoch- und Tiefdruckes scharf unterscheidendes Gepräge. In diesem Material arbeiteten vorzugsweise die französischen Malerlithographen, welche die neue Kunst in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zu einer seither nie mehr erreichten Höhe führten. — Daß sich Senefelder stark mit dem sogenannten Umdruck befaßte, ist selbstverständlich, wenn man die Geschichte seiner Erfindung aufmerksam verfolgt. Der Umdruck findet heute die reichlichste Anwendung, indem uns durch ihn die Möglichkeit gegeben ist, einerseits das Original zu schonen und anderseits dasselbe in unbegrenzter Zahl zu vervielfältigen. (Ein Gegenstück zum Galvano und der Stereotypie in der Hochdrucktechnik.) Übrigens ist es auch wieder Senefelder, der auf seinen vielen Versuchen der Stereotypie als erster begegnete. Dem Steintiefdruck, der sogenannten Gravur, widmete er sich ebenfalls, ein Verfahren, das vor Jahren bei uns noch in Blüte stand, heute aber im Abgang ist. Mit einem Wort: Wenn wir Senefelders Autobiographie und Lehrbuch lesen, bekommen wir Kenntnis von sämtlichen Techniken des Flachdruckes, mit Ausnahme der mit der Photographie verbundenen Verfahren und des Schnellpressendruckes. — In erstaunlich kurzer Zeit war das neue Druckverfahren ausgebildet und hatte in Europa ebenso schnell größte Verbreitung gefunden.

Während nun die Inkunabeln der Kunst Gutenbergs von großer künstlerischer Schönheit sind, können wir den Inkunabeln der Lithographie nicht dasselbe nachsagen. Senefelder war Erfinder und Geschäftsmann, nicht Künstler. Ohne künstlerische Ansprüche lieferte er Notentitel, Tabellen, Schriften etc., Dinge, die bisher durch Metallstich hergestellt worden waren. In kurzer Zeit war die Lithographie das Ver-

fahren, das alle graphischen Bedürfnisse des Tages deckte. Holzschnitt, Radierung, Stich treten nun ein volles halbes Jahrhundert in den Hintergrund, denn bald nahmen sich überall die Künstler der neuen Technik an. Besonders in Frankreich arbeiteten sie emsig und mit großem Erfolg zum Teil original, zum Teil reproduzierend. In der Lithographie hatte man zum ersten Mal ein Mittel in der Hand, die Ereignisse des Tages dem Publikum in kürzester Zeit und für billiges Geld im Bilde in die Hände zu geben. Es entstanden illustrierte Witblätter, wie der «Caricaturiste» und der «Charivari», welche dank der Zeichnungen, die sie von den großen französischen Künstlern geliefert bekommen, sogar Einfluß auf die Politik des Tages gehabt haben. Wir nennen als Namen nur Charlet, Raffet, Honoré Daumier, Carle und Horace Vermet. Einige dieser Künstler, nebst Gustav Doré, sind es auch gewesen, die sich in den ersten Plakaten versucht haben. Dieser Zweig der Lithographie hat dann später unter Steinlen, Toulouse-Lautrec und besonders unter Chéret eine große Rolle gespielt.

Vor den 50er Jahren hat in den andern Ländern die Lithographie nie die Bedeutung erlangt wie in Frankreich. Der Stein scheint in seiner Neuheit etwas an sich gehabt zu haben, das dem französischen Esprit sehr entgegenkam. Wir bekommen diesen Eindruck, wenn wir hören, daß nicht bloß Mitglieder der vornehmen Welt, sondern sogar Mitglieder der königlichen Familie sich mit ihr abgegeben; und wenn wir z. B. französische und deutsche Blätter zum Vergleich nebeneinander halten: welch ein Schwung liegt in all den Kompositionen der Franzosen, und wie hausbacken dagegen sind die meisten deutschen Blätter!

Deutschlands berühmtester Vertreter war Adolf Menzel. Zuerst in seines Vaters Geschäft mit Briefköpfen und Titeln beschäftigt, widmete er sich bald der Original-Lithographie und zwar mit einer ihm eigenen,

der Schabkunst ähnlichen Technik. Bekannt sind von ihm «Künstlers Erdenwallen», «Versuche mit Pinsel und Schabeisen» etc. etc. — Schon in der Mitte des Jahrhunderts ist der Stern der Lithographie im Sinken. Es war die Zeit, da man die ersten photographischen Kopien zu sehen bekam. Das Porträt, das auch bei uns in der Schweiz eine Blüte erlebt hatte, wurde nun durch das photographische Bildnis verdrängt. Die Original-Lithographie verschwand ganz, es blieb nur noch die reproduzierende Lithographie; letztere lieferte allerdings einige sehr wertvolle Blätter (Künstler: Mouilleron, Nanteuil, Aubry-Lecomte). Wie aber dann die sogenannten photographischen Verfahren in den 60er Jahren der Mechanisierung aller Graphik mächtig Vorschub leisteten, so ging auch dieser Zweig der lithographischen Kunst einem raschen Verfall entgegen. Den größten Tiefstand erlebten wir in den sogenannten Öldruckbildern der 70er und 80er Jahre, wo von Kunst keine Rede mehr sein kann, wo alles nur noch Schein und Routine ist. Als höchstes Streben finden wir, gute und schlechte Gemälde unter Anwendung einer oft raffinierten Technik täuschend nachzuahmen, so täuschend, daß Original und Kopie zum Verwechseln waren. Man ging oft so weit, daß man den Druck mit einer leinwandähnlichen Struktur versah, mit Lack überzog und ihn zuletzt auf einen regelrechten Keilrahmen aufspannte.

Die Leichtigkeit, mit welcher auf dem Stein alle möglichen Techniken ausgeübt und nachgeahmt werden können, war der Lithographie von jeher gefährlich. Das gilt besonders beim Farbendruck. In keiner Technik lassen sich schneller und leichter Farbplatten erstellen, als in der Lithographie. Es war weniger der Schwarzdruck als der Farbendruck, welcher die Lithographie bei ernstdenkenden Menschen in Mißkredit brachte. Man redete spottweise von einem «Lithographenstil»

und meinte damit eine schwächliche, süßliche, geleckte Art der Auffassung und der Technik, dazu möglichst viele und bunte Farben. — Zu Beginn dieser Entwicklung wurde die lithographische Schnellpresse erstellt. Der Farbendruck war den meisten etwas Neues, Interessantes und daher Begehrtes. Alle Voraussetzungen zur Massenproduktion waren gegeben. Die Schnellpresse war bereit und das Papier geduldig. Mit tiefer Beschämung denken wir dieser Zeit, und wir leiden heute noch unter den Nachwehen ihres verbildeten Geschmacks.

Es kam aber eine Zeit der Besinnung auch für die Lithographie. Unter dem starken Konkurrenzdrucke des Buchdruckes, der technisch zuerst und am meisten von der Photographie profitiert, geriet die Lithographie in große Bedrängnis. Nicht nur Merkantilarbeiten mußte sie dem Buchdruck abtreten, weil er dieselben billiger und oft auch besser ausführte, auch das Gebiet der farbigen Reproduktion fiel dem 3-4 Farben-Hochdruck zu, weil derselbe in verhältnismäßig kurzer Zeit außerordentlich schöne Resultate gezeitigt hatte. Ein Gebiet verblieb allerdings der Lithographie bis auf den heutigen Tag unbestritten: die großen Formate; und dazu gehört nun vor allem das Plakat, speziell das Straßenplakat. Auf absehbare Zeit wird auch das Linoleum des Hochdruckes da nicht mitmachen können. Die Lithographen scheinen sich den Vorzug ihrer Position in diesen Punkten gemerkt zu haben; denn sie haben hauptsächlich im Hinblick auf das Plakat den Künstlern in den zwei letzten Jahrzehnten je länger je mehr Einfluß eingeräumt. Die Lithographie ist den Künstlern großen Dank schuldig, denn sie sind es, die ihr neue Lebenskraft und auch einen neuen Geist zugeführt haben. Neben Deutschland steht unsere Schweiz in dieser Hinsicht an erster Stelle. Was vorauszusehen war, traf ein: Der Einfluß des Künstlers blieb natürlich nicht auf das Plakat beschränkt, sondern er griff über

auf die Merkantil-Lithographie. Sehr frühe beschäftigte sich der Künstlerbund Karlsruhe neben der Herstellung von Wandbildern auch mit Briefköpfen, Prospekten etc. etc. Allerdings gilt das mit einer starken geographischen Einschränkung. Die graphische Ausstellung in Leipzig 1914 hat gezeigt, daß im allgemeinen die romanischen Länder da noch nicht mitmachen. Es tat einem leid, daß das ehemals klassische Land der Lithographie — Frankreich — seit 25 Jahren nicht mehr vorwärts gekommen ist.

Wenn heute die Grenzen der Lithographie keineswegs von allen gleich gezogen werden, so hat man sich doch im großen und ganzen Mühe gegeben, das Wesen der Lithographie richtiger einzuschätzen, als beispielsweise in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts geschehen ist. Im Vordergrund steht wieder das rein handwerkliche, das mit einfachsten Mitteln Mögliche, das Schlichte, wie es durch Tusche, Kreide und Schaber gegeben ist. Die Tusche gibt die geschlossene Fläche, die scharfe Linie, den Punkt; die Kreide löst die geschlossene Fläche in Töne auf, und der Schaber höht die Lichter, ähnlich wie der Maler mit Deckweiß Lichter aufsetzt. Das ist die primitive Technik, die aber eine schwierigere Art der Führung und des Gebrauchs obiger Werkzeuge und Materialien nicht einfach ausschließt, so wenig als wir im Holzschnitt den sogenannten Tonschnitt, weil er ein bedeutend größeres Können voraussetzt als der sogenannte Künstlerholzschnitt, von vornherein verwerfen dürfen. So haben z. B. zahlreiche Künstler der guten französischen Lithographie den Schaber keineswegs sehr mäßig und nur für die Lichter benützt (Charlet, Raffet, Fantin-Latour), sondern sie haben in zahlreichen Blättern eine eigentliche Schabtechnik eingeführt. Carrière ging so weit, daß er ähnlich dem Schabkunstblatt des Tiefdruckes — den Stein mit Tusche bedeckte und

mit dem Messer aus der schwarzen Fläche sein Bild herausarbeitete – eine Technik, die nicht ohne weiteres jedem liegt und auf alle Fälle beim Ägen Gefühl und Sicherheit voraussetzt. Aber verwerfen dürfen wir diese Technik nicht ohne weiteres, sie ist dem Wesen des Steines vollständig angemessen, sie ist immer materialtreu. Dasselbe wäre zu sagen über die gespritzten Töne (vgl. die Aquatinta des Tiefdruckes) oder über die Steinradierung (vgl. die Radierung des Tiefdruckes). Dagegen scheinen mir nicht selten gewisse photomechanische Verfahren das Material vergewaltigen zu wollen, indem sie mit so feinen Druck-Elementen rechnen, die die poröse Struktur selbst der feinsten Solnhofenplatte nicht zu geben im Stande ist. Eine auf jeden Fall für unsere schnellebigen Verhältnisse keineswegs zeitgemäße Technik ist das «Punktieren», das heute noch in vielen lithographischen Geschäften zur Erstellung von Farbplatten, die umgedruckt werden und große Auflagen aushalten müssen, angewendet wird. Das Punktieren war und ist heute noch der Feind alles Künstlerischen und überhaupt Empfundenen. Es war und ist immer, wo es nicht Routine ist, unpraktisch und unrentabel. Der Punktierer muß routiniert sein, sonst ist er wertlos. Zur Abkürzung der geisttötenden und die Nerven angreifenden Technik wurde der sogenannte Tangierfilm erfunden, ein auf einer Gelatinefolie erhabenes System von Punkten oder Linien, das auf umdruckartige Weise mittelst Fettfarbe auf den Stein übertragen werden kann.

Die lithographische Reproduktion wird heute zum allergrößten Teile durch das Objektiv mittelst Halbton- oder Rasternegativ besorgt. Die hauptsächlichsten Materialien bilden der syrische lichtempfindliche Asphalt, das Eiweiß, Chloroform, Terpentin, Benzol. Wenn die photomechanischen Verfahren für künstlerische Aufgaben keinen Fortschritt

bedeuten, so ist nicht zu leugnen, daß die photographische Reproduktion der Wissenschaft Dienste zu leisten im Stande ist, wie es früher nicht möglich gewesen wäre. Trotz verschiedener Schattenseiten sind die graphischen Künste und am allermeisten die Lithographie der Photographie zu großem Dank verpflichtet, denn diese ist es gewesen, die den Graphikern neue Perspektiven eröffnet und vor allem sie zu neuem und wahrscheinlich tieferem Denken angespornt hat.

Jüngern Datums als die Photographie ist der lithographische Rotationsdruck. Es war von jeher der Kummer der Lithographen, daß den Buchdruckern die größern Tagesauflagen möglich waren als ihnen. Nach verschiedenen Versuchen, die sich praktisch nie recht einzubürgern vermochten, gelang es vor wenig Jahren, endlich eine Rotationsmaschine zu bauen, die heute – besonders im Farbendruck – nicht nur viel, sondern auch Vorzügliches zu leisten im Stande ist: die Offsetmaschine. Sie beruht auf dem Prinzip des indirekten Druckes. Der Träger des Bildes, eine Zinkplatte (statt ein Stein), gibt den Druck nicht direkt, sondern indirekt mittelst einer Kautschukfolie auf das Papier ab. Es darf betont werden, daß diese Art des Druckes nicht allein in quantitativer, sondern auch in qualitativer Beziehung hoch eingeschätzt werden muß, indem der weiche Kautschuk die Farbe an sehr grobkörnige Papiere abgibt und die Farbe infolge ihrer besonderen Eigenschaften ein absolut mattes Aussehen hat; beides heute sehr wichtige Forderungen an die Schönheiten eines Druckes, welchen früher fast gar nicht oder nur bedingt und manchmal nur mittelst besonderer Künsteleien Rechnung getragen werden konnte. – Wir haben gesagt, daß der lithographische Rotationsdruck nicht den Stein, sondern das Zink zur Grundlage hat. Zu allen Zeiten wurden Versuche angestellt, den schwerfälligen, teuren und auch viel Platz beanspruchenden Stein durch ein leichter zu hand-

habendes Material zu ersetzen. Das ist nun durch den Zinkflachdruck (nicht zu verwechseln mit dem Zinkhochdruck) geschehen; wenn auch das Urteil der Praktiker fast einstimmig dahin geht, daß weder Zink noch Aluminium den Solnhofenstein vollständig zu ersetzen im Stande ist. Ohne Frage ist die Entwicklung nach dieser rein technischen Seite noch nicht abgeschlossen. Dagegen scheint der Lithographie der Platz, den sie in der Reihe der graphischen Künste heute einnimmt, endgültig angewiesen zu sein. Es ist durchaus ein Ehrenplatz. Wenn sie auch die herbe Schönheit und schlichte Größe des Holzschnittes nicht besitzt, und wenn sie den vornehmen Charakter des Stiches oder der Radierung, besonders deren sammtartige Tiefe nicht erreicht, so besitzt sie doch ihren eigenen Reiz in der Weichheit und in einer oft fabelhaft sprühenden Lebendigkeit der Töne, die den unmittelbarsten Ausdruck des künstlerischen Temperamentes darstellt, wie es auch die freieste Radierung nicht besser auszudrücken im Stande ist. Und was sie noch besonders auszeichnet, ist, daß sie sich viel leichter und schneller in den Dienst des Tages zu stellen vermag, als irgend eine ihrer Schwesterkünste. Deshalb bedienen wir uns in der Reklame in erster Linie des Steines, in der Reklame der Straße sogar ausschließlich. — Ohne Senefelder und Solnhofenplatte gäbe es keine Geschichte des Plakates, und dem Farbendruck würde ein Wesentliches fehlen ohne die Entwicklung der Lithographie. Es gibt unseres Erachtens nichts, was unserer Zeit und unserem Volk so viel Farbe und dazu auf so originelle Weise vermittelt hat wie die Kunst Senefelders. Und wenn wir das Höchste und vielleicht Beste noch nennen wollen: Nicht die aristokratisch zurückhaltende Schönheit der Radierung, auch nicht der viel demokratischere Holzschnitt sind in solchem Maße geeignet, schlichte und große Kunst in die Häuser von allen und nicht zuletzt in die Wohnung des armen Mannes zu tragen, wie

die Lithographie. — Inmitten der Gährungen und Kämpfe auf allen Lebensgebieten trägt sie ausgesprochen sozialen Charakter und wird deshalb von der Mehrzahl der Menschen schneller und besser verstanden, als so viele andere künstlerische Ausdrucksformen unserer Zeit. Wir möchten in diesem Zusammenhange noch das schlicht-naive, aber ergreifende Wort ihres Erfinders zitieren, das er im Vollgefühl eines getanen großen Werkes am Schlusse seiner Selbstbiographie ausspricht: «Ich wünsche, daß sie (die Lithographie) bald auf der ganzen Erde verbreitet, der Menschheit durch viele vortreffliche Erzeugnisse vielfältigen Nutzen bringen und zu ihrer größeren Veredlung gereichen, niemals aber zu einem bösen Zwecke mißbraucht werden möge. Dies gebe Gott der Allmächtige! Dann sei gesegnet die Stunde in der ich sie erfand.»

Friedrich Walthard.

